

Une féerie musicale?: les coproductions cinématographiques entre la République Socialiste Roumaine et l'Union Soviétique

Popescu, Alina

Veröffentlichungsversion / Published Version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Popescu, A. (2017). Une féerie musicale?: les coproductions cinématographiques entre la République Socialiste Roumaine et l'Union Soviétique. *Studia Politica: Romanian Political Science Review*, 17(1), 169-188. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-55879-8>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/1.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/1.0>

Une féerie musicale?

Les coproductions cinématographiques entre la République Socialiste Roumaine et l'Union Soviétique

ALINA POPESCU

(Université Paris Ouest-Nanterre la Défense/Universitatea din București)

L'étude des coproductions qui ont eu lieu entre les cinématographies du bloc de l'Est reste une préoccupation marginale dans le champ des études cinématographiques. Ceci s'explique par le difficile accès aux archives, par la dominance de la perspective auteuriste ou esthétique dans l'analyse des films, mais aussi, comme l'observe Ewa Mazierska, par l'attention soutenue que la plupart des chercheurs accordent au cadre national, au détriment d'une perspective « transnationale »¹. Néanmoins, quelques études plus ou moins récentes, portant surtout sur les échanges entre l'Est et l'Ouest, attestent de l'intérêt que suscite la dimension internationale des cinématographies socialistes². En outre, il faudrait remarquer que le champ de la diplomatie dans

¹ Ewa Mazierska invoque même une résistance au « transnational », qui serait associée au refus de l'internationalisme imposé par l'Union Soviétique pendant la période communiste, voir Ewa Mazierska, « International Co-productions as Productions of Heterotopias », in Anikó Imre (ed.), *A Companion to Eastern European Cinemas*, Wiley-Blackwell, West Sussex, 2012, p. 483. En même temps, en ce qui concerne les coproductions, il faudrait observer que l'écriture d'une histoire transnationale serait difficile en absence d'études concernant la cinématographie nationale, particulièrement pour la cinématographie roumaine, mal connue par rapport à d'autres « cinématographies de l'Est » ; par ailleurs, la recherche serait limitée pour des raisons de langue et d'accès aux archives localisées dans d'autres pays. De ce point de vue, il est difficile, par exemple, de reconstituer la gestion et la réception de certaines coproductions roumaines et soviétiques pour la partie soviétique.

² La cinématographie roumaine a bénéficié d'une telle attention via les recherches d'Anne Jäckel et Aurelia Vasile sur les relations cinématographiques avec la France, y compris les coproductions. Voir : Anne Jäckel, « France and Romanian Cinema 1896-1999 », *French Cultural Studies*, XI, 2000, pp. 409-424 ; *Idem*, « Cooperation between East and West in Europe : Film Policy And Integration, From Hope To Disenchantment », in Frank Columbus (ed.), *Central and Eastern Europe in Transition*, vol. 2, Nova Science Publishers, New York, 1998, pp. 41-68 ; Aurelia Vasile, « L'action cinématographique française en Roumanie de 1945 à la Guerre Froide », *Relations Internationales*, no. 166, 2/2016, pp. 117-136. Voir aussi les travaux de Marsha Siefert sur le cinéma et la

laquelle s'est engagée la République Socialiste Roumaine (RSR) a été abordé jusqu'à présent surtout d'un point de vue politique et moins d'un point de vue culturel, alors que pendant plusieurs décennies le cinéma – pour ne donner qu'un exemple – a été un véhicule important d'échanges économiques et technologiques avec l'Est et l'Ouest, de partage de connaissance et de compétences, de mise en visibilité des cultures des démocraties populaires ou de compétition entre régimes politiques.

Cet article propose de passer en revue les coproductions réalisées par la Roumanie et l'Union Soviétique dans la période qui va de la Seconde Guerre Mondiale à la chute du régime communiste. Plus précisément, il s'agit des coproductions dont le réalisateur principal est roumain ; ces films ont été réalisés surtout pendant les décennies 1960-1980 et ne représentent pas toutes les formes d'échanges cinématographiques et tous les films auxquels la Roumanie a participé à côté des Soviétiques. Les principales sources utilisées sont les dossiers de production disponibles auprès des *Archives Nationales des Films* (Arhiva Națională de Filme, ANF)³, ainsi que d'autres documents provenant des archives des institutions impliquées de manière variable dans la diplomatie culturelle avec l'Union Soviétique, comme le Ministère des Affaires Étrangères (MAE), l'Association des Cinéastes (ACIN), le Ministère de la Culture (CCES)⁴.

Pendant les années 1950, les échanges cinématographiques de la RSR avec l'URSS étaient plutôt unidirectionnels et prenaient plusieurs formes : l'envoi d'étudiants et de techniciens roumains en URSS pour se former, l'importation de dotations techniques ou des films censés contribuer à la propagande pro-soviétique et anti-américaine, le transfert de connaissances via les revues de spécialité et les visites des spécialistes, des injonctions politiques à apprendre de l'expérience soviétique, et, enfin, l'organisation des structures cinématographiques similaires à celles qui existaient en URSS. *Le Centre de Production Cinématographique Buftea* (CPC Buftea) est notamment construit avec l'aide des spécialistes soviétiques. Les échanges cinématographiques avec

diplomatie culturelle, notamment « Co-producing Cold War Culture : East-West Film-Making and Cultural Diplomacy », in P. Romijn, G. Scott-Smith, J. Segal (eds.), *Cold War Cultures : Perspectives on Eastern and Western European Societies*, Berghahn Books, New York, 2012, pp. 23-54.

³ Il s'agit des boîtes: 309 (Ma-Ma), 424 (Maria-Mirabela), 641 (Maria și Mirabela în Tranzistoria). Je remercie l'Archive Nationale des Films de m'avoir donné l'accès à ces documents. Malheureusement, les dossiers de production des films *Le Tunnel* (Tunelul) et *Les Chansons de la mer* (Cântecele mării) sont introuvables, probablement parce que ces films ont été réalisés avant la création des Maisons de Films – des structures de production mises en place dans les années 1970 – qui ont élaboré de manière systématique ce type de dossiers.

⁴ Appelé Ministère de la Culture, ensuite Comité d'État pour la Culture et l'Art (CSCA) de 1962 à 1971 et Conseil pour la Culture et l'Éducation Socialiste (CCES) de 1971 à 1989.

l'Union Soviétique se sont maintenus tout au cours de la période qui a suivi, et ceci malgré la dé-russification qui a commencé au début des années 1960 et malgré d'autres tensions politiques, comme la condamnation par Nicolae Ceaușescu de l'invasion de la Tchécoslovaquie par les troupes du Pacte de Varsovie, en 1968. À titre d'exemple, au niveau de l'ACIN, les visites les plus nombreuses ont constamment été celles en direction de l'URSS⁵.

En Roumanie, les coproductions, y compris avec l'URSS, ont connu un essor dans les années 1960 – une décennie où les échanges cinématographiques entre l'Est et l'Ouest sont devenus fréquents⁶. Ce système de production a été entre autres une réponse à la concurrence économique et politique d'Hollywood⁷. En ce qui concerne les échanges cinématographiques entre les pays du « bloc de l'Est », ceux-ci étaient organisés selon un principe de « réciprocité » : par exemple, des semaines du film, montrant des productions choisies de commun accord et habituellement en lien avec des moments historiques étaient constamment organisées dans chaque pays à l'honneur de l'autre. La circulation des films à l'intérieur du bloc était aussi réglementée sur la base de troc (*barter*). La question du *box-office* ne se posait pas ouvertement dans le système cinématographique socialiste, la production, la distribution et la diffusion se trouvant sous la tutelle du parti, intéressé surtout par l'efficacité de la propagande politique. À partir des années 1960, les coproductions, les prestations de services et la diffusion des films à l'Ouest commencent toutefois à être vues comme une source non-négligeable de revenus.

Les coproductions prenaient en général lieu sur la base d'accords culturels signés avec différents pays et étaient précédées par des pourparlers et des négociations. Celles-ci démarraient souvent au plus haut niveau, celui des représentations diplomatiques à l'étranger. Les festivals étaient d'autres occasions où des propositions de coproduction étaient lancées. Puisque l'État et le parti intervenaient à tous les niveaux, de la production à la diffusion, les réalisateurs n'avaient pas la possibilité d'initier de tels projets de leur propre chef. Les coproductions n'étaient pas faciles à gérer et impliquaient des efforts humains, techniques et financiers, la gestion d'équipes internationales, voire le contact avec des étrangers potentiellement hostiles au régime. Par conséquent, elles étaient en général confiées à des réalisateurs qui ne représentaient pas des menaces politiques. Une fois choisis, ceux-ci avaient accès à un budget au-delà de la moyenne et à une expérience internationale inaccessible à d'autres ; en

⁵ 150 jours en 1976, par rapport à 32 en Allemagne de l'Est ou 20 en Hongrie. Voir Alina Popescu, *Les films étaient en couleurs mais la réalité était grise... La censure dans la cinématographie roumaine sous Nicolae Ceaușescu (1965-1989)*, thèse en Sciences Politiques, Université Paris Ouest-Nanterre La Défense, 2015 et notamment le chapitre dédié à l'Association des Cinéastes, pp. 206-264.

⁶ Voir Ewa Mazierska, « International Co-productions...cit. », p. 485.

⁷ Selon Anne Jäckel, *European Film Industries*, British Film Institute, London, 2003, p. 14.

général, les mêmes personnes étaient choisies pour ce type de productions. Difficile, néanmoins, d'évaluer à quel point les réalisateurs avaient le contrôle du projet, puisque dans l'organisation des coproductions étaient impliquées plusieurs autorités, d'un côté et de l'autre.

Des pourparlers engagés plusieurs années à l'avance contribuaient à la mise au point de détails censés assouplir la période de réalisation effective du film. Le Ministère de la Culture et la Centrale Româniafilm⁸ étaient impliqués constamment dans des négociations portant sur la mise au point du scénario, le choix de l'équipe, la division des responsabilités économiques, techniques, artistiques et dans l'évaluation de l'efficacité économique et de la qualité artistique des films ; en fonction du caractère des discussions, les producteurs, le réalisateur et d'autres membres de l'équipe de production y étaient conviés. À la lecture des contrats et d'autres documents de production, il résulte que les coproductions étaient négociées – à partir des années 1970, en tout cas – de manière à établir équitablement les responsabilités des parties impliquées, en tenant compte des possibilités techniques ou artistiques de chaque pays. Par exemple, les Soviétiques étaient en général sollicités pour la chorégraphie des scènes des danses, étant donné leur réputation dans ce domaine, tandis que les Roumains assuraient la composition ou l'enregistrement de la musique. Le logement, le transport interne et le *per diem* étaient en général assurés par le pays-hôte, sur la base d'un barème fixe. Le nombre de jours de déplacement pour les différents membres de l'équipe et le type de visas étaient également prévus à l'avance⁹, même si des demandes de renouvellement des séjours étaient constamment adressées aux autorités (le CCES) à cause des imprévus de la production. Des comptes-rendus réalisés lors des déplacements dans l'autre pays ou des visites des délégations invitées informaient de temps en temps sur la qualité de la collaboration et de l'accueil.

Dans ce qui suit, nous proposons de nous attarder sur cinq coproductions roumano-soviétiques, en essayant de reconstituer, dans les grandes lignes, la manière dont elles ont été initiées, réalisées et diffusées, afin de voir quelle image elles donnent de la relation entre les deux pays.

Le Tunnel (1966) : *apprendre à coproduire la réciprocité*

La « déclaration d'indépendance » du Parti Communiste Roumain, prononcée en 1964, marque la distanciation par rapport à Moscou et le tournant

⁸ Structure en charge du financement et de la diffusion des films.

⁹ Par exemple, pour le film *Maria Mirabela dans la Transhistoire* étaient prévus 251 jours de déplacement entre janvier et décembre 1988.

nationaliste du régime. Cette politique est continuée par Nicolae Ceaușescu, qui succède à Gheorghe Gheorghiu-Dej en 1965. Ce changement politique a des effets sur un plan culturel : des vedettes, des livres et des films occidentaux arrivent en Roumanie, des rues sont rebaptisées avec des noms roumains. Le réalisateur Ion Popescu-Gopo remporte la Palme d'Or en 1957 au Festival de Cannes avec l'animation *Courte histoire* (*Scurtă istorie*), ce qui conduit les autorités communistes à créer le studio Animafilm (en 1964), tandis que Liviu Ciulei reçoit au même festival le prix de la mise en scène pour *La Forêt des pendus* (*Pădurea spânzuraților*, 1965), un film de guerre. Confiants dans le niveau artistique attesté par les prix obtenus dans les festivals internationaux, dans les dotations techniques du CPC Buftea, mais aussi grâce aux quelques expériences antérieures de collaboration internationale¹⁰, les autorités roumaines jugent alors profitable l'extension des coproductions. Les motivations sont également d'ordre économique et symbolique : il s'agit de véhiculer une bonne image du régime à l'étranger.

La même année, la cinématographie roumaine se lance dans la coproduction avec l'URSS du film *Le Tunnel* (*Tunelul*). Le réalisateur du film est Francisc Munteanu (1924-1993), un écrivain, scénariste et réalisateur qui s'est distingué depuis la période de la Seconde Guerre mondiale par son militantisme communiste. Depuis ce moment-là et jusqu'à la fin de sa carrière, il détient plusieurs fonctions dans les structures de décision de la cinématographie, notamment celle de membre dans le conseil artistique du Studio Bucarest et de rédacteur (en charge des scénarios), de 1964-1965. Il compte parmi les cinéastes les plus prolifiques de la cinématographie roumaine, sans avoir fait des films remarquables. Néanmoins, son implication politique durable et son penchant pour des sujets liés à la lutte communiste ou à l'actualité de la construction du socialisme le recommandent aussi en tant que réalisateur de la coproduction *Le Tunnel*. Lorsqu'il démarre ce projet, Munteanu a déjà plusieurs expériences en tant que réalisateur et scénariste. Pour ce film, il co-signe le scénario avec Georgi Vladimov¹¹. Les studios impliqués dans la production sont le Studio Bucarest et Mosfilm, le tournage a lieu en Roumanie et en URSS pendant une période courte, de six mois, et les rôles principaux sont donnés autant à des acteurs roumains qu'à des soviétiques¹².

¹⁰ Les Français tournent des films en Roumanie depuis la fin des années 1950: *La Citadelle anéantie* (*Citadela sfărâmată*, Marc Maurette, Haralambie Boroș, 1957), *Les Chardons du Baragan* (*Ciulinii Bărăganului*, Louis Daquin, Gheorghe Vitanidis, 1958), *Codine* (Henri Colpi, 1963), *Les Fêtes galantes* (René Clair, 1965).

¹¹ Écrivain d'origine ukrainienne, Vladimov a également un penchant pour la thématique de la guerre, mais il écrit des textes qui ne sont pas au goût des autorités et subit la censure. Vladimov quitte l'Union Soviétique à la fin des années 1970 : https://www.theguardian.com/news/2003/nov/11/guardianobituaries.booksobituaries#article_continue (consulté le 20.03.2017).

¹² Quelques informations techniques sur le film sont disponibles dans Bujor Râpeanu, *Filmat în România, 1911-1969*, Editura Fundației PRO, București, 2014, p. 146.

L'histoire du *Tunnel* est celle d'une mission commune des Roumains et des Soviétiques sur le front de la Seconde Guerre mondiale. L'action se passe pendant l'occupation nazie de la Roumanie et présente les efforts d'un groupe de militaires pour empêcher les ennemis de détruire un tunnel stratégique pour les Alliés. Le sujet du film n'est pas choisi au hasard, puisque les films de guerre sont une thématique constante des plans annuels de production cinématographique en Roumanie comme en URSS. Mais, à la différence d'un film célèbre de la période, *La Forêt des pendus*, ici l'histoire de guerre est présentée de manière plus simpliste et parfois exagérément héroïsante. La critique de l'époque retient notamment l'invraisemblance d'une scène où l'un des personnages met en route un wagon de train à la seule force de ses bras. Le film est en revanche plus captivant par l'histoire d'amour qui se développe en arrière-plan et dont la protagoniste est Margareta Pâslaru, une chanteuse célèbre à l'époque comme aujourd'hui. Son rôle, qui marque par ailleurs le début de sa carrière cinématographique, est celui d'une chanteuse qui anime les nuits d'un local utilisé par les partisans. Son personnage, mi-enfant mi-femme fatale, son décolleté plongeant, filmé en plan rapproché, sa coiffure faussement négligée, quelques scènes chargées de tension sexuelle rendent le film plus glamour et érotique et compensent la platitude de l'intrigue militaire.

À part cette présence notable de Margareta Pâslaru, le film est mémorable pour les scènes musicales et pour les tangos du compositeur George Grigoriu. Des chansons comme *Mon grand amour* (Marea mea iubire) ou *Où es-tu ?* (Unde ești ?) restent gravés dans la mémoire des spectateurs d'hier et d'aujourd'hui. La première du film a lieu en 1966, lors de la troisième édition du Festival de Films de Mamaia (en Roumanie) et le film est récompensé alors avec le prix de l'Association des Cinéastes pour la « collaboration fructueuse » entre les deux cinématographies, tandis que Margareta Pâslaru reçoit un prix comme espoir¹³. Une statistique du Centre National de la Cinématographie (CNC) enregistrait un nombre total de 3.133.733 spectateurs pour ce film, ce qui le place dans le top 100, parmi les presque 800 films réalisés et montrés jusqu'en 2005¹⁴.

Le Tunnel et d'autres films réalisés dans la période 1960-1965 font l'objet d'une analyse par la section *Propagande et Agitation*, en 1966, à l'attention du Secrétariat du Parti Communiste Roumain¹⁵. Si la qualité des films roumains est jugée dans l'ensemble décevante, les gains rapportés par leur

¹³ Voir la fiche du film sur le site *All About Romanian Cinema* : <http://aarc.ro/filme/film/tunelul-1966> (consulté le 20.03.2017) et une chronique signée par Mircea Mohor en 1966: <http://aarc.ro/articol/tunelul-cronic-de-film> (consulté le 20.03.2017).

¹⁴ Ces informations ne se trouvent plus en ligne, mais le document recensant le nombre des spectateurs des films roumains jusqu'en 2005 nous a été mis à disposition par le CNC roumain. Les autres statistiques citées plus loin dans le texte proviennent de ce document.

¹⁵ « Referat privind activitatea Centrului de Producție Cinematografică Buftea în perioada 1960-1965 », *Arhivele Naționale Istorice Centrale* (Archives Nationales Historiques Centrales, ANIC), Fonds CC al PCR, Secția Cămară, dossier 67/1966.

diffusion à l'étranger et les coproductions sont une source de satisfaction. Ces dernières sont vues à la fois comme une entreprise lucrative, comme une activité permettant aux équipes roumaines d'acquérir de l'expérience et comme un moyen de donner au cinéma roumain une visibilité internationale. Le bilan signale toutefois que ces coproductions n'ont guère été avantageuses pour la partie roumaine. Dans le cas du film *Le Tunnel* notamment, l'analyse signale une sous-représentation des Roumains dans la guerre, en comparaison des Soviétiques. Une autre coproduction, *Les Fêtes galantes*, réalisée avec la France cette fois-ci, a été présentée à l'étranger comme un film produit exclusivement par la partie française. En somme, il se dégage de ce bilan que les coproductions sont souhaitables, mais qu'il faut apprendre à mieux les conduire afin que l'implication des Roumains dans la production et la présence nationale sur les écrans respecte le principe de réciprocité.

Effectivement, les coproductions suivantes réalisées avec l'Union Soviétique ne semblent plus rencontrer ce type de difficultés. Les contrats désormais attentivement négociés semblent attester une professionnalisation de l'activité de coproduction.

Les Chansons de la mer (1971):

le musical, un bon terrain d'entente roumano-soviétique

Sur le plan politique, le début de la décennie 1970 est marqué par la proclamation de Nicolae Ceaușescu des « thèses de juillet », à savoir des directives renforçant le contrôle idéologique dans la culture. Celles-ci semblent être une réponse à la menace de déstabilisation suite à la libéralisation des années 1960 et une révérence faite aux Soviétiques dans le contexte tendu généré par la condamnation par Ceaușescu de l'invasion de la Tchécoslovaquie par les troupes du Pacte de Varsovie, en 1968. La collaboration cinématographique roumaine et soviétique sur le parcours de cette décennie ne semble pas affectée par les tensions politiques et se poursuit avec la réalisation de deux comédies musicales, *Les Chansons de la mer* (Cântecul Mării) et *Ma-Ma*.

La réalisation des *Chansons de la mer* est confiée à Francisc Munteanu. Son expérience préalable dans la coproduction et son ancrage politique le recommandent probablement plus pour ce projet que l'accomplissement artistique du film *Le Tunnel*. Munteanu est de nouveau également scénariste du film, partageant cette responsabilité avec le soviétique Boris Laskin. L'intrigue du film est policière, mais il s'agit surtout d'un film musical, mettant au premier plan le chanteur Dan Spătaru, très en vogue à ce moment-là, en Roumanie

comme en URSS¹⁶. Sa partenaire dans ce film est l'actrice Natalya Fateyeva (Natalia Fateeva), une actrice d'origine ukrainienne. Les tâches de production sont partagées entre le CPC Buftea et Mosfilm et les tournages ont lieu à Constanța, Bucarest, Soc(h)i, Leningrad et Moscou. La musique est composée par Temistocle Popa et la chorégraphie est assurée par Cornel Patrichi, donc par la partie roumaine.

L'histoire du film est celle d'un groupe d'étudiants roumains qui fait un stage de travail sur le chantier naval de la ville maritime Constanța et qui souhaite participer au festival de musique de Soc(h)i, en URSS. Les jeunes espèrent rencontrer le délégué soviétique du festival, lors de son arrivée en Roumanie pour la sélection des participants. Ils guettent son arrivée, mais le confondent avec un gangster roumain passionné de musique, qui rentre lui aussi de Moscou après avoir volé une valise au contenu secret. Les jeunes font la connaissance de Nina (Natalya Fateyeva), qui a l'air d'une simple touriste soviétique. Mihai (Dan Spătaru) tombe amoureux d'elle et la charme avec ses chansons – prétexte pour des balades romantiques dans le port et d'escapades en ville dans une voiture de luxe. Pendant que le gangster essaye de récupérer la valise, qu'il avait confondue à l'arrivée avec celle de Nina, le groupe traverse une série d'aventures. Au final ils découvrent que Nina est la vraie déléguée du festival. Même s'ils n'ont pas eu assez de temps de préparation, ils se présentent au concours et réussissent l'épreuve grâce au grand talent musical de Mihai, ce qui leur vaut une invitation au festival de Soc(h)i.

Lorsque, à la fin du film, le gangster rentre en possession de sa valise, il s'avère qu'il n'y a rien de secret dedans, juste un carton avec l'inscription « fin ». Une telle fin donne la mesure de l'ambition des *Chansons de la mer*, qui semblent être celle de divertir, plus que toute autre chose. Un personnage du film ironise d'ailleurs sur les scénarios « pauvres » des films musicaux roumains, résumés ainsi : « beaucoup de musique, de la danse, de l'entrain, un peu de mélodrame et... en avant ». Cette caractérisation pourrait valoir aussi pour *Les Chansons de la mer*¹⁷. Le jeu des acteurs semble rigide lorsqu'ils ne dansent ou ne chantent pas, l'intrigue est banale. L'histoire d'amour n'est pas éclatante non plus ; si elle est vraie, celle qui s'est développée en réalité entre les deux acteurs principaux semble plus émoustillante, puisque Natalya Fateyeva a

¹⁶ Voir entre autres le témoignage du compositeur Temistocle Popa dans *Jurnalul Național* (01.02.2010) : <http://jurnalul.ro/editie-de-colectie/dan-spataru/era-un-cantec-534416.html> (consulté le 30.03.2017). Il se souvient notamment que lors d'un voyage en URSS, lui et Dan Spătaru ont été accueillis à l'aéroport de Moscou par une fanfare militaire, qui a joué l'une des chansons du film.

¹⁷ La critique roumaine n'y est pas non plus très favorable, voir cette chronique signée par Alexandru Racoviceanu en 1971 : <http://aarc.ro/articol/cronica-cantecelor-marii> (consulté le 30.03.2017).

failli quitter son mari, le cosmonaute Boris Yegorov, une personnalité soviétique de premier rang, pour Dan Spătaru¹⁸.

Le film est néanmoins plus dynamique que d'autres productions de la période, puisque les spectateurs voient défiler sur l'écran une mode hippy très colorée, des mini-jupes, des pantalons évasés, des blousons serrés, une Chevrolet glamour, une touriste dénudée, des villes accueillantes comme dans les dépliants touristiques, où la vie est belle et la jeunesse s'amuse. L'ambiance, faite d'un peu de séduction et d'un peu de mystère, est détendue et joyeuse, le travail sur le chantier et les discours politiques sont quasi-inexistants. Le mélange de tonalités musicale rock, jazz, folk, disco et la voix de Dan Spătaru semblent plaire aux spectateurs : le film dépasse le million d'entrées et est un succès en Roumanie comme en Union Soviétique. Plus précisément, selon le CNC roumain, le film compte 3.174.367 spectateurs roumains jusqu'en 2005, ce qui le place un peu au-dessus du film *Le Tunnel*. En revanche, *Les Chansons de la mer* semble connaître une meilleure postérité que le film précédent de Francisc Munteanu, grâce notamment aux hits musicaux qu'il a lancés, parmi lesquels *Nous deux et un parapluie* (Noi doi și-o umbrelă) ou *Chantons, ma guitare* (Să cântăm chitara mea), qui continuent d'être appréciés aujourd'hui, autant dans la version roumaine que dans la version soviétique¹⁹. Dans la version soviétique du film les chansons sont interprétées par Dan Spătaru, qui parlait russe. Par ailleurs, après ce film il entame une tournée musicale en URSS, lui apportant encore plus de popularité.

Ma-Ma : une féerie musicale

L'autre coproduction roumano-soviétique des années 1970 dont la réalisation est assurée par la partie roumaine, *Ma-Ma*, est un autre film reposant avant tout sur des chansons. Tout comme dans le cas des *Chansons de la mer*, le personnage principal est de nouveau la musique, mais il s'agit cette fois-ci d'un film pour enfants. Étant donné l'importance accordée à l'éducation dans l'esprit du communisme dès le plus jeune âge, les films pour enfants et adolescents occupaient une place spéciale dans les plans de production. Daniela Berghahn signale notamment que la DEFA est-allemande a produit 4 films pour enfants

¹⁸ Des informations sur la carrière et la vie de Dan Spătaru et sur les coulisses du film sont disponibles dans plusieurs articles de presse, notamment celui-ci : <http://jurnalul.ro/editie-de-colectie/dan-spataru-24-septembrie-2007/cum-a-ajuns-dan-spataru-sa-fie-adorat-in-fosta-urss-si-povestea-lui-de-iubire-cu-o-frumoasa-rusoiaica-303517.html> (consulté le 30.03.2017).

¹⁹ Voir notamment les commentaires qui accompagnent les chansons du film dans les deux versions, roumaine et russe sur Youtube ou le blog <https://danspataru.wordpress.com/cantecele-marii-1971/> (consulté le 30.03.2017).

par an, de 1946 à 1990²⁰. Quoique considérés comme importants, la production de tels films a été moins considérable en Roumanie, les films sur des sujets politiques et historiques étant prioritaires²¹. Le film musical n'a pas été non plus un genre très abordé dans la cinématographie roumaine ; il était beaucoup plus populaire en URSS (et aux États-Unis)²². Le film pour enfants était synonyme dans le monde du cinéma roumain de difficultés supplémentaires, nécessitant l'allocation d'un budget plus élevé par rapport à d'autres films et une quantité plus importante de pellicule (un bien rare et coûteux).

Vu ces difficultés, il n'est pas surprenant que les réalisateurs aient tendance à se spécialiser dans ce genre. C'est le cas notamment d'Elisabeta Bostan (1931), une réalisatrice dont le nom est associé aux films pour enfants et dont la filmographie inclut aussi des films musicaux et des « films-contes de fées » (*filme-basm*). Les réalisatrices n'étaient pas nombreuses dans le cinéma de l'époque – et elles restent minoritaires aujourd'hui, en Roumanie comme ailleurs. Ce n'est peut-être pas non plus un hasard que, lorsqu'elles choisissent cette profession, elles optent souvent pour des thématiques « genrées ». Le parcours d'Elisabeta Bostan en témoigne. Elle débute dans la réalisation de courts-métrages documentaires sur le folklore et les traditions locales. Lorsqu'elle entame la réalisation de *Ma-Ma*, elle avait déjà rencontré le succès avec les long-métrages *Souvenirs d'enfance* (Aminiri din copilărie) et la série *Năică* – des films d'aventures pour enfants, réalisés entre 1963 et 1967 et inspirés de la littérature de Ion Creangă²³. En 1972, Bostan réalise *Veronica*, un film musical pour enfants qui la consacre comme réalisatrice qui excelle dans ce genre.

Ma-Ma est un projet ambitieux en termes financiers et humains, comparable aux hyperproductions historiques. Le scénario, inspiré d'un conte de Ion Creangă, *La Chèvre aux trois biquets* (Capra cu trei iezi) est signé par Viorica Istrate, une collaboratrice de longue date de la réalisatrice et par Yury Entin. Une présentation du projet de film faite par Elisabeta Bostan, donne une idée de la portée internationale du projet: *Ma-Ma* se veut « un hommage cinématographique aux mères du monde entier », inspiré de contes roumains et

²⁰ Daniela Berghahn, *Hollywood behind the Wall. The Cinema of East Germany*, Manchester University Press, Manchester and New York, 2005, p. 43.

²¹ Toutefois, parmi les films sur le sujet de l'enfance ou des enfants, qui ne sont pas forcément destinés à un public jeune, mais qui ont été réalisés avant *Ma-Ma*, on peut citer : *L'Heure H* (Ora H, 1956, Andrei Blaier, Sinișa Ivetici) ou *Trop petit pour une si grande guerre* (Prea mic pentru un război atât de mare, Radu Gabrea, 1969).

²² Le film de guerre et la comédie musicale sont deux genres de prédilection de la propagande stalinienne en particulier et soviétique en général. Voir sur ce point : David Gillespie, *Russian Cinema*, Pearson Education Limited, London, 2003 ou Richard Taylor, « The Stalinist Musical », in Brigit Beumers (ed.), *A Companion to Russian Cinema*, John Wiley & Sons, Hoboken, 2016, pp. 139-157.

²³ Ion Creangă (1837-1889) est un des grands écrivains de la littérature roumaine, auteur de contes inspirés des traditions locales.

étrangers, une fable moderne mettant en valeur « la spécificité roumaine » mais ayant des visées universelles. Les personnages du film sont des animaux, interprétés par des acteurs. En résumé, une chèvre vit heureuse avec ses trois enfants. Un jour, lorsqu'elle laisse les biquets seuls à la maison, le loup imite sa voix et se fait ouvrir la porte de la maison. Il kidnappe deux biquets et demande une rançon. La chèvre réussit à le prendre au piège et à retrouver ses enfants. Selon la réalisatrice, la morale du film concerne les dangers qui guettent les enfants qui n'écoutent pas les parents. Selon la publicité qui accompagne à l'époque la diffusion en Roumanie, il s'agit d'une production où « le bien triomphe sur le mal »²⁴.

Le contrat de coproduction mérite qu'on s'y attarde, puisqu'il partage rigoureusement les responsabilités techniques et artistiques des partenaires. La réalisation de ce film est complexe non seulement parce qu'il s'agit d'un film musical et pour enfants, mais aussi parce que c'est une coproduction entre trois partenaires, roumains, soviétiques et français. Il est réalisé en trois versions et en trois langues, roumain, russe et anglais. Ceci multiplie l'effort au niveau du tournage, du son, du montage. Le film est réalisé en 1976, mais les négociations sont déjà entamées l'année précédente. Le tournage a lieu entre mars et juin 1976 à Moscou (Mosfilm) et entre août et octobre à Bucarest (les studios du CPC Buftea). En Roumanie, le projet est géré par la Maison de production numéro 3. La France est impliquée dans le projet via *Raluxfilm*, une société de distribution gérée par une Française d'origine roumaine, Raluca Nathan. Le partenaire français assure la vente du film dans les pays de langue anglaise et la distribution sur le marché occidental.

La publicité du film mentionne 9 acteurs soviétiques, 6 roumains et 5 enfants (dont 3 roumains). Dans le rôle principal on retrouve Ludmila Gurchenko, une actrice déjà connue à l'international grâce au film *La Nuit de carnaval*, un film musical qui a été le film le plus vu par les spectateurs soviétiques en 1956. D'autres acteurs, connus, partagent les rôles secondaires : Florian Pittiș²⁵, Violeta Andrei²⁶ ou Mikhail Boyarsky²⁷. La partie roumaine assure la conception des costumes (assez complexes), les Soviétiques leur réalisation. Pour les scènes de danse, la chorégraphie est assurée par les Soviétiques et les danseurs sont des professionnels du *Théâtre Bolchoï*. La musique est composée par le roumain Temistocle Popa, tandis que l'orchestration est assurée par le français

²⁴ Voir le dossier de production, ANF, boîte 309 (Ma-Ma).

²⁵ Florian Pittiș (1943-2007), acteur de théâtre et de cinéma, musicien.

²⁶ Actrice, née en 1941, Violeta Andrei est également connue pour son mariage avec Ștefan Andrei, secrétaire du CC dans des affaires internationales et ensuite ministre des affaires étrangères.

²⁷ Acteur et chanteur né en 1949, Boyarsky deviendra célèbre à l'international grâce au rôle d'Artagnan, dans une adaptation soviétique de 1978 des *Trois mousquetaires*.

Jean-Claude Bourgeois. Dans l'équipe technique, notamment celle qui réalise le montage et l'image, on retrouve des Roumains et des Soviétiques.

Le budget de ce film est élevé, à peu près 6.000.000 lei. Selon un document de production, un film nécessite d'ordinaire en moyenne deux mois de tournage et consomme 15.000 mètres utiles de pellicule, mais *Ma-Ma* a besoin de 160 jours de tournage et de 45.000 mètres utiles de pellicule. Néanmoins, aussi scrupuleusement que soit négociée la participation de chaque partenaire, des dépassements du budget ont lieu à cause de plusieurs imprévus : la production stagne à cause d'un accident de l'actrice principale ; la réalisatrice renégocie son contrat en cours, estimant que le volume de travail qu'elle consacre à ce film est équivalent à celui pour trois films ; les Soviétiques ne remplissent pas toutes leurs obligations concernant la réalisation de costumes et de décors et déclinent leur responsabilité financière pour le retournage de quelques scènes. Les Roumains semblent sceptiques quant à la possibilité de récupérer cet argent, mais les difficultés ne bloquent pas toutefois la production et le film est prêt à peu près à la date prévue, en décembre 1976. La réalisation étant suivie de près, peu de scènes posent des problèmes en termes de censure. Les producteurs roumains demandent toutefois la suppression d'une scène à connotation sexuelle ; ils demandent également que le mot « dollars » – probablement trop complaisant avec l'Ouest – soit remplacé partout dans le film par « argent ».

La première a lieu en février 1977, à Bucarest et à Moscou, en présence des membres de l'équipe de chaque pays. La bonne collaboration musicale conduit au lancement d'un disque. Dans sa forme finale, le film est source de satisfaction pour les producteurs roumains, qui souhaitent son inscription au Festival de Cannes, dans la perspective non pas d'un prix, étant donné « le caractère du festival » et « les jeux d'intérêts », mais du prestige artistique, de la publicité et des avantages commerciaux. Dans une lettre adressée au CCES, le directeur de la Maison 3 invoque le fait que la Roumanie a été présente à Cannes en 1965 avec *La forêt de pendus*, ensuite en 1966 avec *L'Émeute* (Răscăla, Mircea Mureșan) et, après en 1971 avec *Au-delà des collines vertes* (Printre colinele verzi, Nicolae Breban). Ce dernier film, qualifié « d'erreur artistique », aurait mené à une détérioration et à une raréfaction des contacts avec les responsables de la cinématographie française et à un rejet ultérieur d'autres films roumains proposés au festival. L'association au projet *Ma-Ma* de *Raluxfilm*, une société ayant de bons contacts avec la critique et les officiels français, est considérée comme un atout pour la sélection du film à Cannes²⁸. Le film ne sera finalement pas présent à Cannes²⁹ mais sera primé au Festival de Moscou.

²⁸ Voir le dossier de production, ANF, boîte 309 (Ma-Ma).

²⁹ L'information est toutefois à vérifier.

Vu aujourd'hui, le film frappe par sa verve. Les décors, le maquillage, les costumes, la chorégraphie des scènes de danse ou de patinage, les perruques, la musique, les couleurs électriques donnent au film un air inhabituel, foufou – on a envie de parler d'opéra rock. La connotation politique est absente, la spécificité roumaine n'est pas accentuée. Tout indique que le film a été fait en vue d'un public occidental. Sur un plan local, en Roumanie, le succès du film ne semble pas égaler celui d'autres films qui n'étaient pas des coproductions et qui n'avaient pas bénéficié du même déploiement de moyens: *Souvenir d'enfance* (1965) compte notamment un nombre plus élevé de spectateurs (5.347.502) que *Ma-Ma* (3.293.948). Néanmoins, ce projet semble contenter les partenaires soviétiques et roumains, qui se montrent désireux de continuer la collaboration dans les années à venir. Lors d'une rencontre des représentants diplomatiques roumains avec des responsables de la cinématographie soviétique, en 1977, les derniers déclarent que *Ma-Ma* est un film « réussi » d'un point de vue artistique et que le film *Les Chansons de la mer* s'est situé parmi les dix films les plus vus des dernières années. « La propagande qu'on peut faire pour l'autre pays » grâce aux coproductions de qualité et le succès commercial sont les deux arguments avancés par les Soviétiques pour encourager cette collaboration³⁰.

Maria-Mirabela (1981) : *un conte-de-fées cinématographique*

En 1978 la Roumanie renouvelle le traité d'amitié, de collaboration et d'assistance mutuelle avec l'URSS (conclu en 1948), qui prévoit entre autres des échanges dans le domaine de la cinématographie³¹. La même année a lieu à Moscou une rencontre des représentants des cinématographies des pays socialistes, où est abordé en particulier le sujet des coproductions cinématographiques. Les Soviétiques déclarent alors que l'expérience accumulée dans ce domaine est « presque bonne » mais que parfois on a trop mis l'accent sur des aspects politiques, en négligeant les aspects commerciaux. Ils plaident pour une meilleure anticipation du coût des films. La coproduction *Ma-Ma* est donnée comme exemple de film bien fait mais ayant coûté 3 fois le prix initial³². Malgré cet inconvénient, les Roumains et les Soviétiques décident lors de cette réunion de réaliser un « film conte-de-fées, une féerie musicale

³⁰ Réalisé dans la même période, le film *Les Soldats de la liberté* (Comuniștii, 1977) – une coproduction entre l'URSS, la Roumanie, la Bulgarie, la Pologne, la Tchécoslovaquie, la Hongrie et la RDA, sous la direction de Yuri Ozerov – est également considéré comme un succès. *Archives diplomatiques du MAE*, Fonds RSR-URSS, dossier 217/1977, ff. 1-4.

³¹ *Archives diplomatiques du MAE*, Fonds RSR-URSS, dossier 220/1978.

³² *Archives diplomatiques du MAE*, Fonds RSR-URSS, dossier 217/1978, ff. 5-6.

avec acteurs, dessins animés et trucages cinématographiques », pour enfants et jeunes. Cette fois-ci, effectivement, les autorités roumaines prévoient d'investir moins d'argent.

Un protocole de coproduction du film *Maria-Mirabela* est signé dès le mois de mars 1978, un accord préalable est signé en novembre la même année, le scénario est approuvé par le CCES roumain et par le Goskino (Comité d'État du Cinéma) soviétique en 1979. Avant la signature du contrat de coproduction, en février 1980, par la Centrale Româniapfilm et son homologue, Sovinfilm, plusieurs pourparlers ont lieu à Bucarest, Chişinău et Moscou pendant deux ans. En Roumanie, le film est porté par la Maison de films numéro 5 et le CPC Bucarest. Du côté de l'Union Soviétique, il est réalisé par les studios Moldovafilm et le studio d'animation Soiuzmultfilm. Lors de la signature du contrat à Moscou, les Soviétiques expriment leur confiance dans l'autorité artistique du réalisateur Ion Popescu-Gopo³³ et espèrent qu'il contribuera à la formation de la plus jeune réalisatrice Natalia Bodiul, moldave, à qui on confie la responsabilité de l'animation. Un délégué roumain de l'équipe de production rapporte à son retour que la rencontre a été « chaleureuse, amicale »³⁴.

Selon le contrat de coproduction, la période de tournage est prévue entre mars 1980 et juin 1981, tandis que le devis approximatif est établi à 2.850.000 lei pour la partie roumaine et 350.000 roubles pour la partie soviétique. La participation financière est égale et l'argent provenant de la diffusion du film doit être divisé à égalité entre les deux institutions responsables de la diffusion, Româniapfilm et Sovexportfilm. La somme investie par les Roumains couvre entre autres la réalisation des costumes et des décors, ainsi que les scènes avec acteurs, tandis que la partie soviétique doit réaliser l'animation. La collaboration avec les Soviétiques pour la réalisation de l'animation permet aux Roumains de ne pas bloquer en totalité le studio Animafilm, dont la capacité est restreinte. La partie roumaine assure la présence de plusieurs spécialistes, les acteurs pour 4 rôles principaux³⁵, pour des rôles secondaires et de figuration, les voix musicales du film³⁶. Le réalisateur Ion Popescu-Gopo signe le scénario et est également coordinateur artistique du film. La musique est composée par Eugen Doga³⁷ et les paroles

³³ Gopo bénéficie à l'époque d'un grand prestige grâce à son travail dans l'animation et est également président de l'Association des Cinéastes de Roumanie – en cette qualité il est souvent amené à être en contact avec les Soviétiques, qui le connaissent et semblent le porter en haute estime.

³⁴ Voir le dossier du film, ANF, boîte 424 (Maria-Mirabela).

³⁵ Maria, Mirabela et la Fée des Forêts sont Gilda Manolescu, Medeea Marinescu et Ingrid Celia.

³⁶ Parmi ceux-ci : Anda Călugăreanu et Mihai Constantinescu.

³⁷ Né en 1937 en Transnistrie (URSS), Eugen Doga est un compositeur de musique de films très connu ; il a notamment composé la musique du film *Şatra* (URSS, 1975). Electrecord, une compagnie musicale roumaine, Româniapfilm et Sovexportfilm décident d'enregistrer

sont signées par Grigore Vieru, poète et écrivain moldave. Les Soviétiques assurent entre autres une équipe de 8 spécialistes, l'enregistrement des chansons et le doublage du film (réalisé en roumain) en langue russe. Chaque partie doit contribuer avec une quantité égale de pellicule, le tournage et le montage ont lieu autant en RSR qu'en URSS.

Inspiré d'un conte de Ion Creangă, *La Fille de la Vieille Femme et la fille du Vieil Homme* (Fata babei și fata moșneagului), le film est l'histoire de deux fillettes, Maria et Mirabela, qui entrent dans un monde fantastique, peuplé par des personnages animés : la fée des forêts, la grenouille Oache, le papillon Omidé, la luciole Scăpărici – symboles des éléments de la nature, l'eau, le feu, l'air. La portée éducative du film est philosophique, puisque les filles se posent des questions sur le temps et le monde qui les entoure. Le film peut être également vu comme un plaidoyer pour la protection de la nature et de l'environnement. L'originalité et la difficulté du film tiennent au mélange de scènes d'animation et de scènes en prises de vue réelles.

La réalisation du film connaît les difficultés habituelles : l'allongement de la période initialement prévue, entraînant des coûts supplémentaires et des démarches bureaucratiques en plus. La majoration du coût de la pellicule utilisée par les Roumains conduit à une demande de compensation financière de la part des Soviétiques, qui tarde à venir ; l'écriture des chansons et l'enregistrement de la musique sont décalés à cause du fait que les Soviétiques tardent à mettre à disposition quelques éléments de scénographie nécessaires à la partie roumaine ; les Soviétiques, à leur tour, accusent les Roumains de fournir en retard des images pour la réalisation des décors animés. Finalement, l'enregistrement des chansons en langue russe, initialement responsabilité des Soviétiques, est réalisé à Bucarest par des musiciens roumains, sous la forme d'une prestation de services. Plus tard, les Soviétiques constatent que le scénario n'a pas été respecté par la partie roumaine et qu'il y a des différences entre les dialogues en roumain et en russe et une incohérence au niveau des répliques qui lient les scènes. La mise en accord des répliques avec le scénario peut avoir des conséquences négatives sur la qualité du film et nécessite un travail qui risque de repousser la date de sortie du film après le festival de Moscou. Effectivement, malgré la multiplication des rencontres pour la recherche de solutions techniques et artistiques, la finalisation du film prend du retard.

La première est finalement organisée en décembre 1981 à Bucarest et dans trois autres grandes villes. Une délégation de trois cinéastes soviétiques y est conviée. En Roumanie, le film reçoit le meilleur qualificatif de la part du CCES, ce qui lui apporte une récompense financière supplémentaire. Il reçoit également des prix dans des festivals, notamment des prix de l'ACIN et au

3000 disques avec sa musique pour le film *Maria-Mirabela*, pour les lancer officiellement lors du Festival de Films de Moscou.

Festival de films pour enfants de Tallinn. Les critiques roumains ne semblent pas l'avoir reçu de manière excessivement enthousiaste. Ecaterina Oproiu notait dans *România Literară* de 1982 (29 décembre) que *Maria-Mirabela* est un « film bonbon » plutôt qu'un conte philosophique et que les personnages animés sont plus réussis que le jeu des acteurs. Néanmoins, le film lance des personnages animés, des enfants-vedettes et des chansons – dont celle qui donne le titre du film – qui deviendront inoubliables pour plusieurs générations d'enfants. Selon le CNC, le film a attiré un nombre de 2.403.759 spectateurs jusqu'en 2005.

La féerie musicale continue :

Maria et Mirabela dans la Transhistoire (1989)

Pendant la réalisation du film *Maria-Mirabela*, une nouvelle proposition de coproduction est lancée par les Soviétiques, *L'Histoire des voyages* (Povestea călătoriilor). Il s'agit de nouveau d'un film pour enfants qui sortira en 1983, dans la réalisation d'Alexandr Mitta et avec la participation de la Tchécoslovaquie (les studios Barrandov). Toujours en 1983 sort *Fram, l'ours polaire* (Fram, ursul polar), une série TV pour enfants, réalisée par Elisabeta Bostan, en collaboration avec le studio Mosfilm. Les Soviétiques semblent motivés pour continuer la collaboration avec les Roumains, qu'ils déclarent apprécier, et en 1986 ils proposent une adaptation du roman d'Alexandre Dumas, *Le Comte de Monte Cristo*, « un film romantique, où la musique et les chansons ont un rôle important ». Les Roumains se montrent sceptiques, puisque le texte avait déjà été adapté de nombreuses fois³⁸. Ce projet ne se fera pas mais en 1985, lors du Festival de Films de Moscou des pourparlers ont lieu pour réaliser la suite du film *Maria-Mirabela*. Les prix obtenus dans de nombreux festivals semblent être à la base de cette décision.

Les discussions continuent en 1986 entre Romaniafilm, la Maison de Films 5, le réalisateur Ion Popescu-Gopo et les représentants de Sovinfilm. Le projet est censé être réalisé avec à peu près la même équipe. Valentin Ejov³⁹ signe cette fois-ci le scénario avec Gopo. La formule artistique prévue est celle de « féerie musicale », qui a garanti le succès du précédent, c'est-à-dire un mélange d'animation et de jeu d'acteurs, de musique et de danse, de réel et de fantastique. Le contrat de coproduction est signé en décembre 1987 à Moscou. Difficile de savoir pourquoi, mais cette fois-ci, ni le studio Moldovafilm, ni la réalisatrice Natalia Bodiul ne font partie du projet. Deux Moldaves restent

³⁸ ANF, boîte 641 (Maria și Mirabela în Tranzistoria).

³⁹ Il s'agit d'un important scénariste soviétique, qui a signé les scénarios de la *Ballade du soldat* (1959) et de la *Sibériade* (1978).

associés au projet, le poète Grigore Vieru, qui signe les textes de la musique, et le compositeur Eugen Doga. La chorégraphie des scènes de danse est assurée par les Soviétiques. Le coût estimé du film s'élève à 3.200.000 lei pour la partie roumaine.

Selon un synopsis gardé dans le dossier de production, Maria et Mirabela⁴⁰ ont l'âge où elles posent beaucoup de questions à leurs parents. Puisqu'elles ne reçoivent pas de réponses, elles s'évadent dans un monde de fantaisie, où des personnages animés prennent vie : la grenouille Oache (Oakay), le papillon Omidé, la luciole Scăpărici, connus du film précédent. Après un voyage aventureux, pendant lequel elles sont kidnappées par des « farasites » (faraziți) et amenées devant le Grand Farasite, les filles retrouvent le chemin vers leur propre maison. Au bout du voyage, elles ont la révélation que leurs parents sont de bons parents. La portée éducative du film tient à la formation émotionnelle et morale des petits. D'ailleurs, un spécialiste du Ministère de l'Éducation et de l'Enseignement sert de consultant pour le film concernant ces aspects éducatifs – tout comme des spécialistes de l'Institut Polytechnique de Bucarest, puisque le film porte aussi sur le rôle de la télé dans le développement de la curiosité scientifique et de l'imagination des enfants.

Le monde de fantaisie où voyagent les fillettes est le monde de l'électronique et s'appelle Transhistoire (Tranzistoria) – un mot composé de transistor et histoire. Elles y pénètrent par le biais de la télé. Ce monde est peuplé par des farasites, un mot dévié de « parasites », qui désigne les courts-circuits électroniques qui affectent l'image télé mais qui résonne aussi avec le « parasitisme » de ceux qui ne travaillent pas, incriminés dans toute une série de discours politiques de Nicolae Ceaușescu. D'ailleurs, dans le film, les farasites sont des personnages négatifs, qui ne font rien. Lors de la discussion du scénario en mars 1987, dans une séance du conseil de la Maison de films, les participants se montrent divisés concernant la télé comme objet de fascination pour les enfants. Un participant considère que la télé n'a rien de mystérieux, même s'il s'agit d'une télé en couleurs, et, sans rapport évident avec la charge politique des « farasites », il propose leur remplacement par des microbes ou cellules. D'autres participants trouvent, au contraire, qu'il est toujours intéressant d'explorer le médium de la télé.

Cette discussion sur la télé n'est pas anodine non seulement parce que bon nombre de foyers roumains n'étaient pas encore équipés en télévision couleurs, mais aussi parce qu'à l'époque la télévision roumaine avait commencé à réduire drastiquement la durée journalière d'émission⁴¹. Néanmoins, cet aspect

⁴⁰ Les actrices ne sont plus celles du film précédent; cette fois-ci il s'agit de Ioana Moraru et Adriana Cucinschi.

⁴¹ La transmission était de 2 heures par jour à partir de 1985, année où a commencé également la transmission en couleurs, voir : http://www.tvr.ro/istoric-alb-negru-si-color_2223.html#view (consulté le 03.04.2017).

est ignoré dans la discussion, qui met l'accent sur la télé comme objet qui éveille à l'éducation technique et scientifique. Lors de cette discussion, on insiste sur la morale éducative, décryptée en termes d'obéissance et de respect que les enfants doivent aux parents et on s'intéresse à la possibilité de transmettre cinématographiquement l'idée de bons et mauvais parents. Peu de choses sont critiquées dans cette étape.

Le film entre en production en janvier 1988 et est finalisé en décembre de la même année. Lors du visionnage qui a lieu à Româniafilm en présence des producteurs et des membres de l'équipe, on constate l'incohérence de certaines séquences, les ruptures entre le monde du réel et du fantastique et un manque d'imagination musicale et scénographique. L'univers de la « transhistoire » semble fade. On revient aussi sur la question des farasites et on demande d'atténuer l'impression qu'ils ne font rien. On demande également une révision de la langue, notamment le remplacement de l'interjection « oi » (en russe) par un « ah » (en roumain) et la réduction de l'ampleur d'une scène de bagarre. On apprécie toutefois le caractère expérimental du film, c'est-à-dire le mélange d'animation et de jeu d'acteurs et on estime que le film aura du succès auprès du jeune public. Dans l'ensemble, les appréciations se situent dans la zone « agréable » mais pas « convaincant ». Lors du visionnage qui a lieu ensuite au niveau du CCES on remarque aussi le manque de dynamisme et de clarté de l'histoire. On demande le rajout et la suppression de quelques scènes, dont, encore une fois, celle avec des farasites qui ne font rien. Les Soviétiques demandent aussi l'amélioration du rythme et de la bande-son, lors d'un visionnage à Bucarest.

À l'occasion d'un autre visionnage qui a lieu en janvier 1989, dans le cadre de la commission artistique du CCES, les avis semblent mitigés. Certains trouvent que le film a de la fantaisie et que la musique est réussie. D'autres pointent l'insuffisante élaboration du sujet, de l'animation et de la chorégraphie, ainsi que les chutes de rythme. La Commission Idéologique du PCR voit aussi le film et apprécie qu'il plaira au jeune public mais se montre sceptique par rapport à la musique et à la réussite du mélange de réalisme et de fantaisie. Un représentant du Conseil National de l'Organisation des Pionniers intervient à propos d'une réplique : « et vous, quittez la télé parce que les enfants veulent voir des dessins animés ». Une telle réplique est sensible dans le contexte où la télévision roumaine accordait plus de place dans son programme aux discours politiques qu'au divertissement.

Par rapport aux autres films musicaux et pour enfants réalisés précédemment, *Maria et Mirabela dans la Transhistoire* semble un film inachevé, la musique et l'animation n'arrivent pas à adoucir les accents technicistes et scientifiques. Est-ce dû au réalisateur ? À la manière concrète dont ont collaboré les équipes ? Aux cadres politiques contraignants ? Il est difficile d'esquisser une réponse à ces questions mais cette impression de film

inabouti n'est peut-être pas sans lien avec le fait qu'il est réalisé dans une période difficile pour la société roumaine, où les difficultés économiques s'étaient aggravées et où l'état d'esprit de la population s'est empiré, pendant qu'en URSS avaient lieu *la glasnost* et *la perestroïka* et qu'un congrès des cinéastes revendiquait déjà en 1986 la libéralisation culturelle⁴². Le CNC roumain compte un nombre de 450.159 spectateurs du film jusqu'en 2005. À part le fait qu'il est sorti en 1989, l'année de la chute du régime communiste, et qu'il n'a pas pu circuler autant que les autres, ce film est effectivement moins réussi que le précédent ou que les autres films réalisés par Gopo. D'ailleurs, la cinématographie roumaine des dernières années du régime communiste n'a produit ni de films notables, ni une nouvelle génération de réalisateurs. *Maria et Mirabela dans la Transhistoire* semble marqué par cet essoufflement de la créativité et par un épuisement des ressources cinématographique pour transmettre la joie de vivre.

Des films-chanson pour célébrer l'amitié roumano-soviétique et conquérir le public occidental

Si dans les années 1950 la cinématographie soviétique était considérée comme le guide et le modèle à suivre, pendant les années 1960 la Roumanie commence à se distancer du « grand frère » et à regarder vers l'Ouest. Les coproductions réalisées par les Roumains et les Soviétiques à partir de cette période semblent indiquer une égalisation des rapports (cinématographiques). On le voit à travers les négociations concernant la participation de chaque partie aux projets, qui doit respecter un principe de « réciprocité », de l'investissement financier à la représentation sur l'écran. Si dans les années 1960, les Roumains ont pu avoir des surprises concernant la reconnaissance de leur participation entière à la réalisation des films en coproduction, les projets menés à partir des années 1970 semblent mieux maîtrisés, même si la pratique réserve toujours des surprises et des difficultés.

Les films réalisés avec l'URSS pendant la période 1960-1980, et dont le réalisateur est roumain, ne sont pas nombreux. À l'exception du *Tunnel*, qui porte sur un sujet politique, tous les autres sont des films qui peuvent être qualifiés de cinéma populaire (*popular cinema*) ou de divertissement. Certains sont destinés aux enfants ou aux jeunes, mais tous sont des films qui mettent plus ou moins en avant la musique. Ce type de cinéma, remarque Daniela Berghahn

⁴² Voir sur ce point Cécile Vaissié, « L'Union du cinéma d'URSS, moteur, victime et reflet de la perestroïka », in Caterina Preda (ed.), *The State Artist in Romania and Eastern Europe. The Role of the Creative Unions*, Editura Universității din București, București, 2017, pp. 283-308.

à propos de l'Allemagne de l'Est, où le commercial l'emporte sur l'idéologique, était plutôt une « concession réticente » faite au public, surtout dans un contexte de concurrence représentée par la télévision⁴³.

Étant donné que les coproductions sont également un instrument de la diplomatie culturelle entre pays et que le cinéma en général était un vecteur important de la Guerre Froide culturelle, il n'est pas anodin que ces films portent sur des sujets *soft*. Les aspects problématiques des relations des deux pays dans le présent ou dans le passé sont évacués par le choix de sujets et genres qui escamotent les tensions politiques : film musical, conte de fées, films pour enfants, animation, fantaisie, etc. Par ailleurs, le nombre réduit d'opérations de censure, dont témoignent les dossiers de production, sont un indice que la censure opère en amont, au niveau du choix du sujet et du scénario. Ces films sont épurés de problèmes sociaux ou politiques et la « spécificité nationale » est atténuée. Ils semblent plutôt viser la conquête d'un public et, probablement, d'un marché occidental.

Il est difficile d'évaluer la visibilité internationale, l'accueil par le public des différents pays ou les bénéfices financiers que ces films ont générés à l'époque. On peut toutefois remarquer qu'ils n'ont pas contribué à l'internationalisation des carrières des réalisateurs ou des acteurs, contraints de rester dans un système cinématographique national. Les musiciens semblent avoir bénéficié dans une plus grande mesure des circulations – dans le cadre du « bloc de l'Est », en tout cas – occasionnées par les coproductions grâce aux concerts qui suivaient le lancement d'un film. En ce qui concerne la réception nationale, selon le nombre de spectateurs roumains répertorié par le CNC roumain, ces films ont dépassé le million de spectateurs, pouvant être considérés comme de gros succès, mais sans toutefois égaler la performance de nombreuses autres productions nationales qui n'étaient pas des coproductions. Néanmoins, par l'atténuation ou l'absence de charge politique, ces films ont probablement offert la possibilité de s'évader d'un quotidien morose et ont contribué à façonner une cinématographie populaire. Certains connaissent une belle postérité aujourd'hui, principalement grâce à la musique ou à l'animation.

⁴³ « reluctant concession », voir Daniela Berghahn, *Hollywood...cit.*, p. 40.